

Cómo escuchar la música reciente

Enrique Blanco

Índice

Cómo escuchar la música reciente	4
Dificultades apriorísticas.....	4
La música contemporánea es fea	4
La música contemporánea es demasiado difícil para la gente normal	6
La música contemporánea es demasiado intelectual	6
Los compositores contemporáneos hacen lo que quieren.....	7
Una vez fui a un concierto de música contemporánea (o la escuché por la radio) y no me gustó.....	8
Primero hay que aprender a apreciar a los clásicos y luego ya intentaremos escuchar música reciente	8
La música contemporánea no respeta ningún orden natural.....	9
La música contemporánea consiste sólo en porrazos	14
Conclusión	14
Dificultades prácticas	14
Escaso acceso a las obras	15
Expectativas inadecuadas.....	15
Repertorio recomendado	18
BARTÓK, Béla.....	18
BERG, Alban.....	18
BERIO, Luciano	18
BOULEZ, Pierre	18
CRUMB, George	18
de PABLO, Luis.....	19
DEBUSSY, Claude.....	19
LIGETI, Györgi.....	19
LUTOSLAWSKI, Witold.....	19
MESSIAEN, Olivier	19
RAVEL, Maurice.....	19
SCHÖNBERG, Arnold.....	19
STRAVINSKY, Igor	19
STOCKHAUSEN, Karlheinz	19
TAKEMITSU, Toru	19
VARÈSE, Edgard	19
WEBERN, ANTON	19

Cómo escuchar la música reciente

Un escrito con este título resulta, para una parte importante de los músicos y melómanos algo soslayable: su punto de vista es que para el disfrute de la música de cualquier época basta con una escucha exenta de prejuicios y, en algunos casos, con la audición repetida de algunas obras que pudieran presentar un grado de complejidad superior al normal. No cabe sino reconocer lo sano de esta actitud. Sin embargo, para otro sector del público, la degustación de obras compuestas en los últimos ciento cincuenta años reviste cierto grado de dificultad que, como espero demostrar en las siguientes páginas, es, en la mayoría de los casos, fruto de un deficiente acceso a la información necesaria para el goce de cualquier tipo de música, no sólo la actual. Dado que, como se verá en el transcurso de este trabajo, una parte de este problema proviene de conceptos teóricos injustificados imperantes entre cierto sector del público y de los profesionales de la música, considero que este trabajo resultará ser de utilidad.

Podemos dividir los problemas de un sector del público con la música reciente en dos grandes categorías:

Apriorísticas: las que son resultado de ciertos discursos teóricos que provocan un prejuicio apriorístico para la escucha de estas obras.

Prácticas: las que provienen en parte de la inevitable falta de perspectiva histórica que sufre el arte de

cualquier época reciente y en parte de expectativas inadecuadas sobre la música en general.

Pasemos a examinar estos dos tipos de dificultades con algún detenimiento.

Dificultades apriorísticas

En este capítulo describiré cada una de estas dificultades, que, como he comentado previamente, son más bien prejuicios, y, en los casos adecuados, las rebatiré. Por si alguien, leyendo lo que sigue, lo llega a dudar —alguna de estas ideas preconcebidas es casi inverosímil—, no he incorporado la descripción de ningún prejuicio que no me haya sido formulado personalmente al menos una docena de veces. Sé, obviamente, de la existencia de otros prejuicios, pero no los trataré aquí.

La música contemporánea es fea

Esta, sin duda, es la más extendida de las objeciones que se ponen a este tipo de música. Un estudio detallado, nos revelará que, por desgracia, ésta ha sido siempre la actitud ante la música nueva. Tomemos estos ejemplos:

“Hay bárbaros que, desprovistos totalmente de oído, se empeñan en hacer música” (Sarti, a propósito de los cuartetos de Mozart).

“Mozart ha querido escribir algo único. Ahí está lo extraordinario, pero no la grandeza. El capricho, la fantasía, el orgullo, han presidido el nacimiento de Don Giovanni, pero no el corazón. Nadie discutirá a Mozart los dones que hacen de él un compositor hábil, ingenioso y

agradable. Pero todavía no he encontrado un aficionado que le tenga por un artista serio, o simplemente correcto” (*Musicalisches Wochenblatt*, a propósito de *Don Giovanni* de Mozart).

“Si los mejores críticos y orquestas han sido incapaces de encontrar el significado de la Novena Sinfonía de Beethoven, se nos puede perdonar que confesemos que no le encontramos ninguno. Ciertamente, el Adagio posee mucha belleza, pero los otros movimientos, sobre todo el último, parecen ser una unión ininteligible de armonías extrañas. Beethoven estaba sordo cuando lo escribió.” (*Boston Daily Atlas*, a propósito de Beethoven).

“Encontré la parte orquestal de la Novena Sinfonía de Beethoven ciertamente agotadora. Bastantes veces tuve gran dificultad en no quedarme dormido. Fue un gran alivio cuando llegó la parte coral, sobre la que tenía grandes esperanzas. Comenzó con ocho compases de un tema trivial, muy parecido a *Yankee Doodle*. En lo que respecta a esta parte de la famosa Sinfonía, lamento decir que parecía estar hecha de lo extraño, lo absurdo, lo abrupto, lo feroz y lo chirriante, con la más mínima dosis, de vez en cuando, de una melodía comprensible. En cuanto a seguir el texto escrito en el programa, era inviable con todo el ruido. La impresión general que me dejó es la de un concierto hecho con gritos de guerra indios y gatos monteses furiosos.” (*A Providence, R.I.*, a propósito de Beethoven).

“Es infatigable, casi inagotable en sus disonancias capaces de romper los tímpanos, en sus transiciones forzadas, sus espantosas distorsiones melódicas y rítmicas. Ha reunido

todo lo inimaginable para producir un efecto de originalidad” (Rellstab, a propósito de Chopin).

Se podrían aducir tantas críticas como se desease, escritas con esta virulencia y hostilidad contra los que hoy consideramos los más importantes creadores de la historia pasada. Pienso que sobra comentar que, sin duda alguna, esta misma ceguera voluntaria se da a propósito de gran cantidad de autores recientes a los que el público futuro contará entre los grandes de todos los tiempos. Sería pues oportuno, para que nuestros descendientes no tengan que hacernos los mismos reproches que nosotros hacemos a los patronos de Mozart, no partir de postulados previos que nos fuercen a la antipatía por una música que aún no hemos oído.

Un caso particular y terrible de este tipo de odio al creador es el de quien, después de hacersele oír alguna música reciente de especial belleza sin decirle que es contemporánea, en lugar de reconocer su error, atribuye el buen resultado de la obra a que “no es lo que hacen los contemporáneos”. He efectuado reiteradamente esta prueba entre público hostil y es sorprendente lo unánime del resultado. Para gente así se inventó lo de “No hay peor sordo que el que no quiere oír”.

Por último: decir que cualquier obra es fea es limitar tristemente las posibilidades de la música. Tengo la certeza moral de que aplicar la etiqueta “bonita” a obras como *El clave bien temperado*, el *Réquiem*, de Mozart, o la *Cuarta sinfonía*, de Brahms, hubiese producido gran rechazo a sus autores, aparte de quedar

tristemente lejos de la verdadera esencia de esas y otras obras. Ciertamente la intención de los compositores de toda época suele ser algo más profunda que el producir algo de tipo decorativo.

La música contemporánea es demasiado difícil para la gente normal

Esta objeción es deliciosa. Además del poco encubierto insulto de considerar anormal a quien disfruta de esta música, parte de un desconocimiento absoluto del repertorio, tanto contemporáneo como tradicional. ¿Puede, honradamente, alguien considerar de fácil escucha una obra como *Así hablaba Zaratustra*? ¿Y puede alguien considerar las *Folk Songs*, de Berio como difíciles? En todo caso: es fácilmente demostrable que gran parte de las técnicas más representativas de nuestra época existen, sin provocar rechazo alguno de parte del público, en gran parte de la música comercial. Y, por último: compositores como Vivaldi, Haydn, Bach... no escribían para grandes masas de público. Reducir la eficacia de una música al número de consumidores que tiene equivale a aplicar al arte criterios más propios de la venta de hamburguesas, profesión que, siendo en sí misma respetable, parece alejada de consideraciones artísticas.

La música contemporánea es demasiado intelectual

Conviene dejarlo claro cuanto antes: no existe *la* música contemporánea, sino *las* músicas contemporáneas, que son tan diversas entre sí como pudiera desearse. Algunas de las

músicas de nuestra era parten de pos-tulados que se han molestado en describir y hacer públicos. Pero esto no significa intelectualismo, sino comunicación. A Rameau, padre de la armonía tonal, se le hicieron parecidos reproches por escribir un libro de armonía.

En cualquier caso, si el arte es significativo para la humanidad, debe recoger el espectro completo de lo que significa ser persona, incluyendo, sin ningún género de duda, los aspectos intelectivos así como cualquier otro.

Intentar hacernos creer que la presunta intelectualidad de ciertas músicas es en perjuicio de sus posibles contenidos expresivos es muy semejante a pensar que la poesía, para tener contenidos debe ser necesariamente incorrecta gramatical y ortográficamente.

Pero, en ocasiones, lo que subyace tras esta crítica es un intento de oponer la inteligencia a la sensibilidad. Si se me permite citarme a mí mismo, en cierta ocasión hube de escribir a este respecto, lo que sigue:

“Estoy en completo desacuerdo con este argumento, por al menos tres razones:

1- El enunciado comete la falacia de interpretar ciencia como lo contrario de sensibilidad. Éstas, no sólo no están contrapuestas sino que son excelentes e imprescindibles aliadas. Si ciencia y sensibilidad tienen opuestos son la guerra, la barbarie, el hambre, el racismo... De lo que no cabe ninguna duda es de que nadie querría admirar los bajorrelieves de una catedral si ésta estuviera a punto de caer sobre el admirador. Se necesita una sólida trama de vigas y soportes para poder con con

fianza apreciar la sensibilidad de los escultores. En otras palabras: la ciencia (es decir, en el caso de la música, el conocimiento de los materiales y su uso) es imprescindible para crear una articulación tan sólida que se haga invisible y permita la percepción fluida de lo que la sensibilidad del compositor le haya sugerido. Conocer con qué elementos se trabaja, cómo funcionan, de qué maneras se pueden emplear con elegancia, sorpresa, profundidad..., es tan básico como para un pintor saber las diferencias entre uno u otro tipo de pincel, pigmento o textura...

2- Si eso fuera así, jamás hubiese existido música sensible. Todos los lenguajes musicales occidentales u orientales de los que tenemos noticia, sin excepción alguna, tienen elementos descritos y escritos que nos demuestran que todo músico necesita entender de música (circunstancia que no se discute, por cierto, en ningún otro arte). ¿Alguien puede creer en serio que Bach se sentaba a escribir y decía “Qué suerte, me ha salido una fuga”? ¿Qué las polirritmias de los pigmeos Aka no se aprenden? ¿Qué los 120 decitalas de la música hindú no son estudiados? Este tipo de pensamiento tiende a corresponder a personas que creen que la película “Amadeus”, basada en la obra de teatro “Mozart y Amadeus” de Pushkin tiene algún grado de veracidad histórica. Es argüible que alguien que, como Mozart, hablaba cinco idiomas, mostraba excelentes dotes matemáticas y se expresaba con humor y claridad en sus

escritos no era el perfecto imbécil que se nos pinta en tales obras.

3- Decía Omar Khayham “Si el alma puede liberarse y volar desnuda, ¿no sería una vergüenza para ella seguir arrastrándose?” Aunque saque de su contexto religioso la cita, es muy asumible: querer ser más de lo que se es, crecer, aumentar la diversidad; son actitudes que me parecen admirables. Guardar en el congelador la mitad de nuestras capacidades y decir que uno es mejor por ello me resulta repugnante.

Componer bien es un trabajo enorme (con tremendas satisfacciones): ninguna de las capacidades que se puedan aplicar a ello es prescindible sin coste de la calidad de la obra”.

Los compositores contemporáneos hacen lo que quieren

Nuevamente, un conocimiento mínimo del repertorio nos revela lo contrario. Pensar en que técnicas tan ascéticas como el sistema de dominios que emplea Boulez en *El martillo sin dueño* significa indisciplina resulta inconcebible. Si lo que se pretende es decir que no existe, por el momento, un estilo unificado, quizá sea cierto. Pero, ¿por qué es bueno —o malo, si se quiere— que exista un estilo unificado? ¿Qué se pretende de las artes, una uniformidad gris, o una variedad en la que todos encontremos algo con que identificarnos?

Sería, además, oportuno ser incesantemente conscientes de que, por necesidad ineludible, carecemos de perspectiva histórica sobre nuestro propio tiempo. Es más que posible suponer que historiadores y musicólogos de épocas futuras encuentren relaciones entre

fenómenos que hoy nos parecen alejados entre sí.

Una vez fui a un concierto de música contemporánea (o la escuché por la radio) y no me gustó

A esta objeción cabe responder de dos maneras: en primer lugar, hay que ser conscientes de que no toda la música es para todo el mundo. Lejos de mí cualquier intento de elitismo. Sólo quiero decir que cada cual tiene su personalidad, que también incorpora aspectos musicales. Habrá (hay) así quien, idolatrando cada nota de Bach, se encuentre incómodo con Wagner. Habrá (hay) grandes aficionados al bel canto que menosprecien el género sinfónico. Y este mismo derecho a la personalidad musical hay que admitirlo en nuestra época. Quizá, ese concierto al que asistió el formulante de la objeción no programaba obras de autores con las que pudiera sentir alguna afinidad (nunca repetiré demasiado que las músicas de nuestra época son muchas y muy variadas). Y quizá, por cierto, se haya dado el caso de que la interpretación no haya sido suficientemente afortunada, caso que se suele tener en cuenta con músicas de otras épocas y no con la reciente.

La segunda respuesta que se puede dar es un tanto más áspera: juzgar a todos los compositores de una época dada por los escasos ejemplos que pueden haber tenido cabida en un único concierto es muy similar a la xenofobia.

Primero hay que aprender a apreciar a los clásicos y luego ya intentaremos escuchar música reciente

Cuando se plantea esta réplica, normalmente es de forma bienintencionada. Sin embargo, parte de un postulado ficticio, que es que en las artes hay evolución. No es este el caso. No hay nada intrínsecamente superior ni inferior en la pintura renacentista con respecto a la romántica. Ni es necesario conocer a fondo la literatura oral de los celtíberos para apreciar el Quijote.

Del mismo modo, si fuese preciso conocer bien un determinado estilo histórico para poder apreciar plenamente el siguiente, nuestra falta de información sobre las músicas, por citar algunas, de las distintas tribus prehistóricas, de la Grecia antigua, de los sumerios o de los egipcios, harían imposible nuestro disfrute del barroco. No se entienda que estoy en contra del conocimiento de las diversas prácticas históricas. Por el contrario, la familiaridad con muchos estilos siempre será fuente de una bienvenida apertura de miras. Sólo quiero indicar que no es necesario recapitular en cada ser humano toda la historia de la música.

Por último, convendría tener en cuenta que parece más sencillo entender la música reciente, fruto de circunstancias compartidas por el oyente y un similar entorno sociocultural, que la de épocas pasadas, en que el desconocimiento del contexto hará necesarios numerosos estudios.

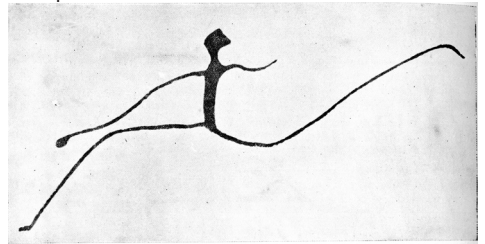
***La música contemporánea no respeta
ningún orden natural***

Esta es la objeción más elaborada —de las que no caen en lo patológico— de todas las que he tenido ocasión de escuchar. La respuesta más fácil —y, sin embargo, absolutamente cierta— sería indicar que el arte *no* es natural sino artificial (*arte ficto*: hecho con arte). Pero quiero suponer que los planteantes de este tipo de objeciones se refieren más bien a ese viejo ideal de la cultura occidental de que el arte debe imitar a la naturaleza. Desearía rebatir este punto permitiéndome cierta extensión. Lo plantearé en primer lugar con respecto a las artes visuales, para pasar a continuación a analizarlo en el terreno musical.

En qué consiste la imitación de la naturaleza en las artes visuales.

Se atribuye a los aborígenes australianos la frase: “si mi ojo me engaña a mí, ¿por qué debería mi mano mentirte a tí?” Efectivamente: quizá lo más característico de la pintura occidental antigua sea el empleo de la perspectiva. Pero la perspectiva nos condena a la percepción de un único punto de vista en un único instante del tiempo: el del pintor en el momento que hizo el cuadro. Si, pongamos por caso, el pintor observaba un lago circular, lo plasmará en su cuadro como una elipse *falseando así la naturaleza intrínseca de la forma del lago*. Si tenemos un perro en primer plano del mismo lago y en la otra orilla un jinete, el pintor dará un tamaño superior al perro que al caballo *falseando así el tamaño auténtico de ambos*. Y, en cualquier

caso, lago, perro, caballo y jinete son entidades móviles, de forma que presentarlos en actitud congelada resulta inadecuado si se pretende reflejar su naturaleza. ¿Debemos pensar que este falseamiento producido por el empleo de la perspectiva es más natural, más fiel a la realidad, que otras posibles plasmaciones de la naturaleza? Más bien cabe pensar que el empleo de la perspectiva supone un proceso simbólico —y como tal debe ser aprendido para poder ser entendido— entre muchos otros posibles. Concretamente, consiste en el uso de dos dimensiones para representar tres. Examinemos algunos otros procesos simbólicos que se han dado en artes visuales.



Si examinamos este dibujo realizado sobre piedra por un africano, descubriremos que la desproporción entre las piernas y el cuerpo (antinatural, si se quiere), sirve en cambio perfectamente para dar la sensación de carrera que no podría darle el uso de otra técnica. ¿Qué es más real: el movimiento del corredor o la proporción entre sus miembros? ¿Cuál de las dos representaciones de la naturaleza es más cierta? Lleguemos a la conclusión de que el proceso simbólico ha querido represen

tar *cuatro* dimensiones (la cuarta es el tiempo) empleando sólo dos.



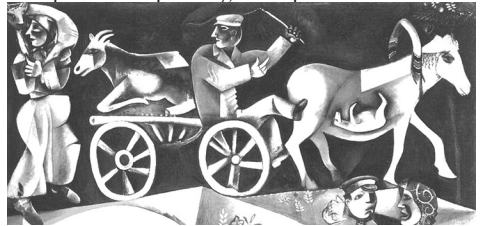
Los tres dibujos superiores corresponden a algunas de las figuras llamadas pectiniformes (en forma de peine) que se encuentran en las cuevas prehistóricas andaluzas. No cabe creer que los pobladores prehistóricos, acostumbrados sin duda a la caza y despiezamiento continuo de ciervos ignorasen el número de patas que tienen éstos. Cabe más bien pensar (estúdiense con atención la última figura al respecto, con su evidente separación entre los juegos de patas trasero y delantero) que multiplicaban el número de patas como símbolo del movimiento de las mismas (técnica no tan alejada de las líneas de movimiento que

podemos ver fácilmente en los cómics). De nuevo, cuatro dimensiones.

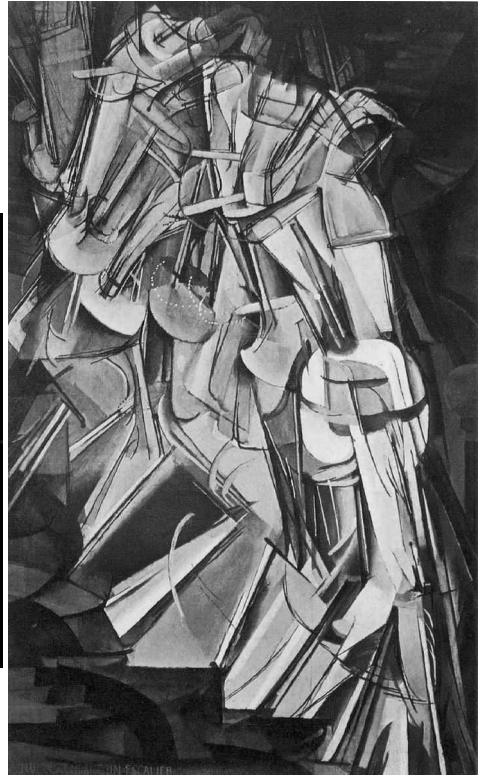
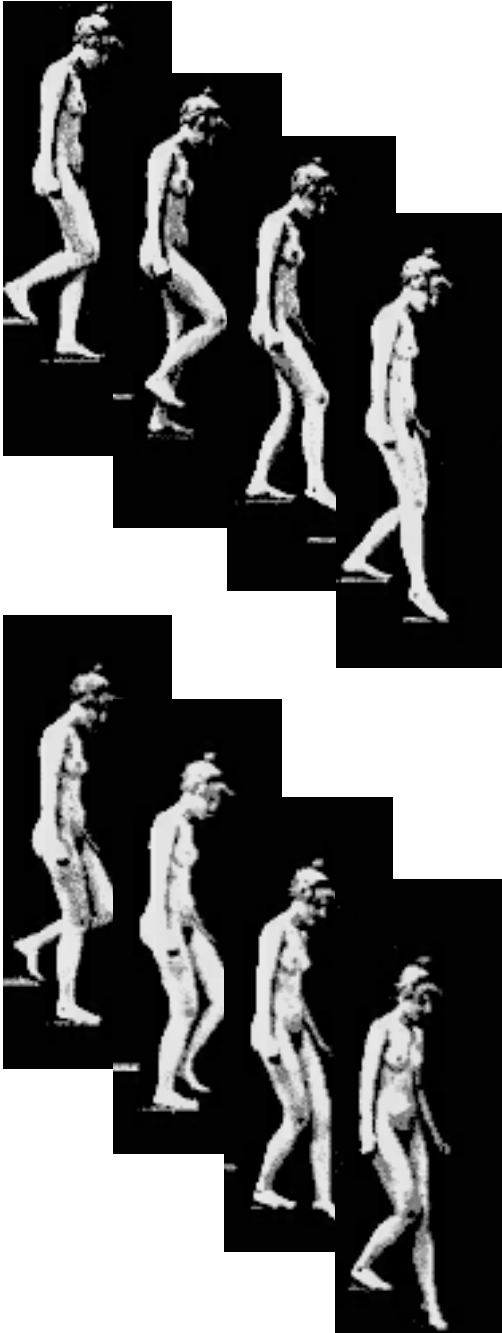
Veremos a continuación la simbolización de los espacios externo e interno. Que no veamos lo que hay dentro, no significa que no esté allí.



En la imagen superior, correspondiente a la cueva de Lascaux, en Francia, podemos observar a una yegua preñada. Obviamente, el ojo no ve el potrillo dentro de la yegua, pero es absolutamente cierto que está allí. ¿Es más real pintar lo que hay, o lo que se ve?



Aquí observamos la misma idea pintada por Chagall en su cuadro *El comerciante de ganado*.



Este último ejemplo gráfico corresponde al cuadro *Desnudo bajando una escalera*, de Duchamp y a las fotografías en las que se basó. Una comparación atenta revelará que la imitación del movimiento es extraordinariamente clara, a costa de una no deseada fidelidad en la plasmación de los rasgos de la modelo. Volvemos a encontrar la representación de cuatro dimensiones en dos, con el añadido, extraordinario, de que el protagonista del cuadro es el propio movimiento, no la modelo moviéndose.

Con lo dicho, espero haber dejado suficientemente claro que, si se desea imitar la naturaleza, los modos en que se puede intentar son múltiples. Y que ciertos procesos de simbolización son más adecuados que otros —en el sentido de más fieles— según cuál sea la realidad observada por el artista.

En qué consiste la imitación de la naturaleza en música.

La primera vía de imitación de la naturaleza en música resulta ser la imitación de sonidos naturales. En este sentido, piezas como *La gallina* de Rameau, compositor tonal donde los haya, con su cargado estilo rococó, parece más propia de una cortesana de la corte versallesca que del ave de granja en cuestión. En este sentido, resultará extraordinariamente útil la comparación con Messiaen y sus refinadas imitaciones del canto de los pájaros (un ejemplo claro se encuentra en su obra *El mirlo*, en que el ave es claramente reconocible), que, por cierto, al incluir referencias incluso al color del pájaro y el paisaje en que habita, resultan también multidimensionales. Buena compañía para esta obra de Messiaen resultará *Vox Balaenae*, de Crumb, cuyo sólo inicial de flauta imitando el canto de la ballena es difícilmente superable.

Si es que nos referimos a imitaciones algo más laxas, como pueden ser *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi, o, en general obras pintando escenas, en primer lugar debe decirse que no faltan ejemplos de ello en tiempos recientes —por citar algunos: *A flock descends into the pentagonal garden*, de Takemitsu; *The phantom gondolier*, de Crumb, *Chantefleurs et chantefables*, de Lutoslawski— y que, en todo

caso, según ese criterio habría que rechazar toda música no descriptiva, como, sin ir más lejos, *El Clave bien temperado*.

Dentro de este campo, no debemos olvidar que la tecnología actual nos permite un tipo de imitación de la naturaleza de absoluta fidelidad: la grabación. No cabe en este sentido, ignorar sin culpa la música electroacústica, dónde obras como *El canto del adolescente*, de Stockhausen representan un estudio de la realidad del sonido que no tiene parangón en época alguna.

La segunda vía en que la música puede imitar a la naturaleza, y, posiblemente, a la que se refieren los más entendidos de los que formulan esta crítica, es reproduciendo el fenómeno físico-acústico. Efectivamente, durante mucho tiempo se ha considerado que, ya que éste resulta un posible origen del acorde perfecto mayor, explica y justifica la música tonal. Para que la discusión de esta crítica tenga sentido, debo explicar, siquiera en forma sucinta, qué es el fenómeno físico-armónico.

En cierto tipo de timbres (los que la teoría acústica antigua calificaba de *musicales*), al producirse un sonido cualquiera, suenan, de forma menos perceptible y con una intensidad que varía según el timbre del que partamos, otros, llamados armónicos, que están en relación interválica de octava, octava más quinta justa, doble octava, doble octava más tercera mayor, doble octava más séptima menor, etc. Comoquiera que esta relación contiene el acorde perfecto mayor y el de séptima de dominante, se ha considerado que pueda ser ésta una justificación natural del sistema tonal.

A este planteamiento cabe contestar de diversas maneras, todas ellas válidas:

1- Puesto que partimos de la selección previa de un tipo de sonido, no estamos imitando la naturaleza, sino una ínfima parte de ella. Supongamos que partimos del timbre de una campana, que no genera armónicos sino sobretonos (es decir, la relación interválica no coincide con la expuesta arriba). Podríamos derivar de aquí acordes bien distintos al perfecto mayor —tan distintos como se desee puesto que cada campana genera sobretonos diferentes— que tendrían tanta justificación natural como éste, y ser base de otros sistemas “naturales”.

2- El fenómeno físico-armónico no es capaz de explicar el acorde perfecto menor, ni, por lo tanto, el modo menor. Schenker, para resolver este problema, habla del proceso artístico de crear variantes. Pero si admitimos este proceso de simbolización —puesto que implica la representación de la interválica en términos que no le son propios, sino derivados de una escala— para explicar el modo menor, debemos automáticamente admitir cualquier otro proceso de simbolización como válido. O, si se prefiere, si los utilizadísimos acorde y modo menor no tienen justificación natural, ningún defensor de la tonalidad tiene derecho a emplear el orden natural como argumento contra otras músicas.

3- El fenómeno físico-armónico puede ser empleado de muy diversas formas. Por ejemplo, si colocamos sus notas (hasta el decimocuarto parcial) en orden escalístico, encontraremos la llamada “escala diatónica

de Bartok”, que encuentra así una justificación natural tan respetable como la tonal.

4- En occidente empleamos el sistema temperado desde hace siglos *quiere decirse, por tanto, que cuando un músico interpreta un acorde perfecto mayor, resulta extraordinariamente desafinado con respecto al acorde mayor natural*. Difícil pues resulta buscar justificación natural a la música de nuestro entorno.

5- Si se desea un ejemplo de estudio minucioso de la naturaleza del sonido, nadie hay tan adecuado como Stockhausen, cuyo estudio del sonido y el tiempo —conceptualmente, por cierto, análogo al estudio del movimiento presente en el cuadro de Duchamp arriba comentado— revela el más profundo respeto y conocimiento de la naturaleza sonora.

Existe un último baluarte de atacan la música reciente como antinatural: el pensamiento de que sólo la música tonal responde a algún tipo de estructura profunda de la mente humana, razonamiento tan alambicado y de difícil prueba —primero deberíamos demostrar la existencia de esa estructura profunda, y luego que sólo responde a la música tonal— que debería descartarse sin discusión. No obstante, y citándome de nuevo a mi mismo:

“... no hay un orden natural de las cosas. Si lo hubiera, sería esperable que las diversas culturas del mundo hubiesen coincidido en un lenguaje común (la última vez que empleé este argumento se me contestó que “el resto de las culturas mundiales eran primitivas”, respuesta que despide cierto tufillo que ni siquiera voy a contestar, por miedo de que alguien piense

que tomo el argumento en serio). La naturaleza es amplia, rica y diversa. El mismo fenómeno físico-armónico que explica el acorde perfecto mayor (no temperado, dicho sea de paso), explica el modo diatónico de Bartok, y es incapaz de explicar el acorde perfecto menor. Cualquier resonador de tipo campana emite sobretonos diferentes a los descritos por el fenómeno físico-armónico, lección bien aprovechada por Boulez. El canto de los pájaros no es temperado ni emplea ritmos divisivos, para alegría de Messiaen. Muchos animales emiten multifónicos. La naturaleza nos propone una gran variedad de elementos sonoros. ¿Debemos desdeñarlos en aras de un hipotético “orden natural” que no es más natural ni más ordenado que otros? Por otro lado, quiero insistir en lo que escribí en el primer punto (del escrito que estoy citando): la ciencia y la civilización no son opuestos de sensibilidad y naturaleza, sino que se derivan de ellas. El uso responsable ética y artísticamente de estos elementos es materia que exige reflexión y toma de postura individual, pero no algo que se pueda estudiar apriorísticamente.”

La música contemporánea consiste sólo en porrazos

Con éste último argumento, tan similar al ya analizado sobre juzgar la música contemporánea por un único concierto y de tan elegante expresión —sorprendente la cantidad de gente que dice esto *con esas mismas palabras*—, el argumentante parece referirse al uso de la

percusión en tiempos recientes, que, indudablemente es mayor que en épocas anteriores, siquiera porque hasta el romanticismo apenas se empleaba otra cosa que el timbal. Sólo será necesario argumentar que existe muchísima música contemporánea sin percusión —libre por tanto de los supuestos porrazos— y que, en todo caso, el desagrado por un tipo de timbre determinado es una circunstancia personal respetable, pero difícilmente apta para la formación de un criterio estético.

Conclusión

Aunque no acaban aquí los argumentos apriorísticos contra la música reciente doy por finalizado el análisis de los más comunes con esta reflexión: puesto que los compositores son ciudadanos, también les resulta aplicable el principio de presunción de inocencia. Juzgar a los creadores con ideas preconcebidas y sin experiencia suficiente de su obra resulta, no sólo obvia y deliberadamente injusto sino discriminatorio.

Dificultades prácticas

En este punto estudiaremos algunas de las auténticas dificultades para la comprensión de la música reciente. Un análisis de las mismas, seguido de una valoración, servirá para sugerir cuáles puedan ser los remedios oportunos.

Escaso acceso a las obras

Resulta la dificultad más difícil de vencer. Efectivamente, dado que, en general, las salas de conciertos programan muy poca música reciente y que raramente se repiten obras, resulta muy difícil formarse el gusto por algunos estilos de música contemporánea a los que nos podamos sentir más afines. Un aficionado a Beethoven tendrá a lo largo de una temporada de conciertos probablemente media docena de oportunidades de oír la Novena Sinfonía, lo que le capacitará para juzgar versiones, meditar sobre la obra y trabar conocimiento profundo con ella. Ese mismo aficionado, probablemente no tenga oportunidad alguna de escuchar obras de compositores actuales, y sólo muy limitadas de compositores de la primera mitad del siglo pasado (el XX). Es obvio que la música contemporánea resulta más cara de interpretar (por los derechos de autor que se abonan al mismo) que la pasada, pero sólo marginalmente. Deberíamos exigir a los responsables de las programaciones de conciertos la debida atención a la música de nuestro tiempo.

En cualquier caso, en nuestra época tenemos, afortunadamente, la posibilidad de escuchar las obras por medio de grabaciones, lo que, sin ser la solución más deseable, es mejor que la ignorancia. Para la aplicación de este remedio, la dificultad tiende a ser la falta de orientación en cuanto a qué grabaciones buscar. Al final de este trabajo aportaré una selección de obras de las que existe grabación por si es de ayuda para algún lector. Si lo que se desea son partituras, normalmente es posible, y más en estos tiempos de rápida comunica-

ción electrónica, pedírsela al autor, que es el principal interesado en la difusión de su música. En este sentido, recomiendo la consulta de las webs personales de los compositores que las tienen, que cada vez más tienden a anuar en las mismas el esfuerzo por aumentar la disponibilidad de sus grabaciones y partituras con el de proporcionar toda la información pertinente a sus obras.

Expectativas inadecuadas

Conviene tomar conciencia de que nuestra forma de escuchar música no es única, sino que, por el contrario, varía de persona en persona e incluso para un mismo individuo de momento en momento. Provisionalmente, aceptemos que existen los siguientes tipos de escucha:

Dramático (Narrativo): quién posee este tipo de audición es capaz de comprender cada momento musical como derivado de los anteriores y causa de los siguientes. Esta escucha es enormemente adecuada para obras con una estructura derivada de las antiguas tres unidades (planteamiento, nudo y desenlace) del teatro clásico, ordenación de los sonidos incesantemente presente en la música occidental tonal. Un oyente que, por ejemplo, escuche cualquier sonata clásica sin desviar la atención en momento alguno y tenga la capacidad de sentir el desarrollo de la misma como más tenso que la exposición, manifiesta este tipo de comprensión de la música. Algunas obras recientes concebidas para ser escuchadas así podrían ser la *Sinfonía de los Salmos*, de Stravinski; la *Música para cuerdas, percusión y celesta*; de Bartok, los

Estudios para piano, de Ligeti; o la *Trenodía por las víctimas de Hiroshima*, de Penderecki. Posiblemente sea justo decir que es el tipo de escucha más relevante para la percepción de las obras de los periodos barroco, clásico y romántico. Desgraciadamente, está mucho menos extendido de lo que sería deseable, lo que se manifiesta en que gran parte del público realiza escuchas de tipo secuencial (se definen a continuación) y sólo recuerdan algunos fragmentos de las obras. Es claro que obras ideadas para ser entendidas como una unidad dramática, deberían ser escuchadas así. Lo contrario resulta poco fructífero y falsea la intención del compositor.

Secuencial: este tipo de percepción musical es el de quien siente la obra como el producto de la yuxtaposición de pequeñas entidades musicales, entre las que no busca o le es difícil discernir relaciones formales de más amplio nivel (en el caso, por supuesto, de que estén presentes). Volviendo al caso anterior, para mayor claridad, quien escuchando una sonata clásica tiende a dispersar la atención en ciertas ocasiones para recuperarla en otras es proclive a este tipo de escucha.

Podríamos dividir las obras pensadas para este tipo de escucha en dos categorías: las que dan al instante una duración más o menos notable y las que lo miniaturizan hasta lo microscópico. En la primera subdivisión son ejemplos próximos el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Messiaen; *Tree Line*, de Takemitsu; o *Madrigals*, de Crumb. En la segunda, *Carré*, de Stockhausen; o las *Sonatas e interludios*, de Cage.

Periférico: propio de quien disfruta la música como un complemento a otras formas de actividad, artísticas o no. Por seguir con el ejemplo de la sonata, sería característico de quien posea la costumbre de

poner este tipo de música como acompañamiento de la lectura del periódico. El ejemplo próximo por excelencia serían las músicas-mobiliario de Satie, pero no cabe descartar el inmenso cuerpo de música escrita para acompañamiento de películas que se ha dado en nuestra época.

Múltiple: el de quien, sea por las circunstancias musicales propias de la obra que esté escuchando en ese momento, sea por una decisión consciente, es capaz de conmutar entre los anteriores. Cabe decir que la inmensa mayoría de las músicas de todas las épocas, sin exceptuar las que antes se han citado como ejemplos, requieren para su máximo disfrute esta tipo de aproximación.

Resulta bastante claro, si se admite el esquema anterior, que en la presente época vivimos dominados por un entorno sonoro en que predomina lo secuencial y periférico. Fenómenos como el hilo musical en la consulta de los dentistas o en centros comerciales; o la música de fondo con que se nos entretiene cada vez que telefoneamos a la mayoría de instituciones de cierto tamaño hablan del auge de lo periférico. La inmensa cantidad de canciones estróficas —estructura secuencial por sí misma— que forman el cuerpo de la música comercial o los *pout-pourris* de temas clásicos que tanto éxito han alcanzado en años recientes son síntoma inequívoco del éxito de lo secuencial. *Debemos, necesariamente, ser conscientes de este hecho si queremos entender cuáles puedan ser nuestras dificultades a la hora de entender ciertas músicas, sean de la época que sean. En efecto: nuestra escucha es, inevitablemente, producto de nuestra cul*

tura aural. Es fácilmente verificable, sin otra necesidad que consultar a alumnos avanzados de cualquier conservatorio, o incluso a profesionales de la música, cómo la escucha de tipo dramático —mucho más la tipo múltiple, como consecuencia— es ajena a nuestra sociedad, hasta el punto de que incluso intérpretes formados de este tipo de obras no son plenamente capaces de entender sino de manera mecánica y memorística muchas de las piezas que tocan. Este hecho es comprensible, si bien quizá no del todo deseable: vivimos en una época en que las horas no parecen tener jamás un número adecuado de minutos, ni las semanas de días. Formas artísticas que dependan de una atención sostenida y no dividida van, por lo mismo, a estar en clara desventaja con respecto a las que posean otras características.

Sería un error presumir a partir de lo expuesto que las obras recientes sean más difíciles de escuchar que otras por que su estructura sea más afín a la escucha de tipo dramático o múltiple que a las otras categorías. Pero es preciso ser consciente de que nuestro entorno aural —como por otra parte es cierto para cualquier época y cultura— nos impide ser objetivos y desprejuiciados ante la escucha de cualquier obra, sea ésta del estilo que sea.

Una primera medida que cabe tomar para mejorar nuestra formación como oyentes es la de intentar detectar a qué tipo o tipos de escucha somos proclives. Para ello basta con examinar con atención cuáles puedan ser nuestras obras favoritas y determinar sus características, así como cuál es el tipo de

percepción que tenemos de ellas (si las oímos completas, sólo recordamos fragmentos...). Cualquiera que sea el resultado, convendrá en un momento posterior, intentar formar el gusto por las otras formas de audición, lo que inevitablemente multiplicará nuestro disfrute de la música.

Mi experiencia es que, si se indica al oyente en qué debe fijarse a la hora de escuchar una obra determinada, suele comenzar a apreciar obras que previamente le resultaban incomprendibles. A esto me refiero cuando titulo a este capítulo “expectativas inadecuadas”. Podría decirse que las dificultades al escuchar cualquier tipo de música que no nos resulte previamente conocida son comparables a las de intentar entender en un idioma las cosas que se nos dicen en otro: en un primer momento no las entenderemos, más tarde comprenderemos parte de lo esencial y en un estadio final quizá seamos hablantes de ese idioma. Y, de la misma forma que quién habla varios idiomas tiene mayor facilidad para aprender otros nuevos, quien más estilos musicales conozca y aprecie posee una valiosa llave para entender todavía más.

Finalizando, diré que, en términos generales, las dificultades más comunes para la audición de música reciente tienden a estar relacionadas con la audición secuencial melódica de obras no secuenciales o de obras secuenciales no esencialmente basadas en lo melódico, sino en lo textural, tímbrico..., lo que hace inevitable el último consejo: intentar perfeccionar nuestro oído ante este tipo de

comportamientos, que, por supuesto, son también parte esencial de las músicas de otros tiempos (no hay más que observar el inmenso nivel de refinamiento textural presente, por ejemplo, en el acompañamiento pianístico de casi cualquier *lied* romántico).

Repertorio recomendado

En la lista que sigue a continuación, intento restringir al máximo el número de autores citados, no porque los que excluyo resulten de menor interés o importancia que los incluidos, sino en la esperanza de lograr una lista que no resulte onerosa si se desea su compra. Por la misma razón, limito las obras recomendadas para cada autor, sin que el criterio de selección sea la relevancia histórica o musical de la obra sino su poder para formar la escucha. Incluyo compositores de todo el pasado siglo, no sólo de sus últimos años, para proporcionar así un panorama más amplio.

Soy consciente (dolorosamente consciente) de que en el panorama así obtenido hay omisiones de obras y autores casi escandalosas. Téngase en cuenta que la finalidad de esta lista no es la de crear una antología, sino la servir para comenzar.

Para no caer en flagrante publicidad, no incluyo los datos discográficos, aunque aporoto mi garantía personal de que todas las obras se encuentran en disco compacto. Puede ser útil aclarar que la lista de autores está ordenada

alfabéticamente, no por mayor o menor facilidad para la escucha.

Termino afirmando que, en sucesivos cursos y clases sobre el siglo XX he empleado todas las obras del listado, y he seleccionado algunas de las que me han sido más serviciales.

BARTÓK, Béla

Música para cuerdas, percusión y celesta

Concierto para orquesta

Sonata para violín y piano n.º 2

Mikrokosmos

BERG, Alban

Concierto para violín y orquesta

Concierto de cámara

Wozzeck

BERIO, Luciano

Folk songs

O king: existe una versión de cámara que se transformó con posterioridad en el segundo movimiento de su *Sinfonía*.

Opus number zoo

BOULEZ, Pierre

Pli selon pli

Notations I-XII

Sonatine

CRUMB, George

Madrigals

Vox Balaenae: cabe recomendar escuchar previamente la grabación del canto de las ballenas yubarta o jorobadas.

Star-child

Night of the four moons

de PABLO, Luis

Notturnino

Las Orillas

Metáforas

A modo de Concierto

DEBUSSY, Claude

Sonata para arpa, flauta y viola

Cuarteto de cuerda

Doce estudios para piano

Preludios

LIGETI, Györgi

Estudios para piano

Tres fantasías sobre Holderlin

Cuarteto nº 1

Musica ricercata

LUTOSLAWSKI, Witold

Chantefleurs et Chantefables

Les Espaces du Sommeil

Funeral music

Sinfonía 3

MESSIAEN, Olivier

Cuarteto para el fin de los tiempos

Turangalila

Veinte miradas sobre el Niño Jesús

Preludios

Petites Esquisses d'Oiseaux

RAVEL, Maurice

3 Poèmes de Stéphane Mallarmé

Ma Mère l'Oye

Miroirs

SCHÖNBERG, Arnold

Seis pequeñas piezas para piano, op. 19

Pierrot Lunaire

Pieza para piano op. 33

STRAVINSKY, Igor

La historia del soldado

Pastoral

La consagración de la primavera

Sinfonía de los Salmos

STOCKHAUSEN, Karlheinz

Gruppen

El canto del adolescente

Carré

TAKEMITSU, Toru

Tree Line

A flock descends into the pentagonal garden

Les Yeux Clos II

Distance de Fée

VARÈSE, Edgard

En vista de que su obra completa abarca un solo álbum, lo recomiendo

WEBERN, ANTON

En vista de que su obra completa abarca un solo álbum, lo recomiendo
